لا نهاية الكائن الحيّ

صلاح نيازي

(أدناه ترجمة كاتب هذه السطور لمداخلته في بينالي الشعر العالمي الذي عُقد في مدينة لييج ببلجيكا، وهو يُعقد كلّ سنتين مرة)

وصف شاعر ياباني بقصيدة قصيرة مؤثرة، موكبَ تشييع فراشة. مكانُ التشييع لا يخلو من غرابة. على الماء.
الفراشة، وكأنها في "نرفانا" أو في أعمق غيبوبة، طافية بسلام على أمواج بحيرة مظلمة يضيئها قمرٌ ناعمٌ ذو بياض مترف.
ألوانُ الفراشة تتنفس بأزهى وحيوية. الموكب يسير برهبة وخشوع جرّاء سكينة الليل.
سكينة الليل وجوم منخطف.
هكذا يصوّر الشاعر بحذق، جمالَ الموت و هارمونيّته، وفي الوقت نفسه يجعلنا، وإنْ لفترة قصيرة، ننسى موتَ الفراشة المأساوي.
هل لي أيضاً أن أقتبس ما قاله الكاتب البريطاني الشهير جون رَسْكِنْ عن تدهور مدينة البندقية:
"أصبح نورُ البندقية نورَ جثمان"

عظَمَ إحباطات وآلام الملوك الشيكسبيريين لا سيّما وهم يحاولون باستماتة، التمردَ على أقدارهم أي على نجومهم.
قد يكون من المفيد عند هذا الحدّ أن نذكرَ ملحمة كلكامش. فبعد وفاة البطل الرعوي أنكيدو، تصوّر كلكامش أنّه هو كذلك معرَّض للموت. وحتى يخلّد كيانه، قام بمغامرات البحار السبعة للقاء "اوتونافشتم" وهو "الإنسان الوحيد المعروف باكتشافه لسرّ الحياة..إنّ الملحمة بكاملها عبارة عن قصّة رجل واحد يفتش عن المجد والحياة السرمدية".
معظم الأديان الرئيسة تقريباً تؤمن بالحياة أو البعث بعد الموت، إلاّ أنها غامضة، بدرجة أو أخرى، بشأن تناسخ الأرواح. بالإضافة إلى ذلك فإن المومياءات المصرية شاهدة على فكرة البعث.
على أية حال، يبدو أنّ بعض الطوائف الصوفية ممن آمنتْ بالحلول لم تمتلك الصبر الكافي لانتظار يوم الحشر، للتمتع بثمار مجاهداتهم وبالحور العين تحديداً، فراحوا يتخيلون "اتصالاً وانفصالاً"، فأصبحت المرأة في نظرهم معبودة لأنّ الذات الإلهية تبطّنتها.
أمّا بوذا الذي "ينكر دوامَ تناسخ الأرواح" فقد طوّر معرفة في الإدراك السبقيَ Retro-cognition مكّنته من التعرّف على حيواته الماضية. يقول بوذا : " إنّ حيواتي السابقة هي كما يلي: أوّلاً حياة واحدة، ومن ثمّ حياتان، ومن ثمّ ثلاث حيوات، أربع، خمس، عشر، عشرون، إلى خمسين حياة، ومن ثمّ مائة، ألف، مائة ألف، وهكذا دواليك"(٣)
هذه الحيوات المُسَلَّم بها في البوذية، أصبحت منذ بدايات القرن العشرين، موضع شكّ، ربّما لأوّل مرّة، بالنسبة لبعض الشعراء العرب الذين راحوا يمتحنون معنى وجودهم، مدفوعين بقلق، هو في جملته وجودي، لدرجة أنهم استلفوا حتى الموت الميتافيزيقي من الرومانسيين الأوروبيين.
الموت مخلص إذن. (يخطر على البال هنا قول المتنبي: "كفى بكَ داءً أن ترى الموتَ شافيا"، ولكننا نحن هنا نحاول أن نمتحن الحيرة من الوجود، لا اليأس منه.
كتب الشاعر اللبناني إيليا أبو ماضي أشهر قصيدة في الحيرة، في اللغة العربية: أي "الطلاسم":

" جئتُ لا أعلمُ من أين ولكنّي أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى ماشياً إنْ شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ كيف أبصرتُ طريقي
لستُ أدري

وطريقي ما طريقي أطويلٌ أم قصيرْ
أأنا السائرُ في الدرب أم الدربُ يسير
...أم كلانا واقفٌ والدهر يجري
لستُ أدري

هكذا بحيلتين فنّيتين تمكّن أبو ماضي من تكبير حجم الحيرة: الأولى حينما جعلها حيرة فرد واحد، وما من أحد يطمئنه، أو يواسيه. أي جعله مثل غريقٍ يُعاني لوحده. لا أحد يستغيث به، ولا ضفّة تشجعه على المواصلة الحثيثة.
الثانية هي هذه اللازمة المخيفة في نهاية كلّ مقطع: "لستُ أدري" وكأنها ختم شمعيّ أحمرُ على محتويات خطرة.
أمّا الشاعر التونسي أبو القاسم الشابّي، فقد كان في أوائل عشرينياته حينما كتب قصيدة: "في ظلّ وادي الموت":

"نحن نمشي وحولنا هذه الأكوانُ
تمشي لكنْ لأيّة غايهْ؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس
وهذا الربيعُ ينفخُ نايهْ
نحن نتلو رواية الكون للموت
ولكنْ ماذا ختامُ الروايهْ؟
هكذا قلتُ للحياة فقالت:
سلْ ضميرَ الوجود كيف البدايهْ"

بجملة: "نحن نمشي"، السردية الأقرب إلى البرودة، يكون الشاعر قد انتبه دون سواه إلى شيءٍ لم يتحددْ بعد، ولكنه مع ذلك يثير الفضول. وبكلمة: "حولنا" وسّع الشاعر من مساحة الصورة ليتوسّع معها فضول القارئ.
وبكلمة: "الأكوان" بامتداد ألفها وجمعها المكسّر وموسيقاها جعلنا الشاعر ضؤلاء بالنسبة إلى الأكوان، أيّ وضع حجمنا نحن مقابل حجم الأكوان. ومما يزيد في الحيرة أنها تمشي وكأنْ ليس لديها وقت للإجابة ولا حتّى نصف الشافية. من هنا تأخذ جملة: "لكنْ لأية غايهْ"، أهمية استثنائية. أمّا في البيت الثاني:

نحن نشدو مع العصافير للشمس
وهذا الربيع ينفخ نايهْ

فتكرار "نحن" وكذلك في البيت التالي: "نحن نتلو"، وكأنّ الشاعر يؤكّد على تغيّراتنا في الموقع فقط من ناحية، وعلى ثبات حيرتنا في الوقت نفسه.
مرّة أخرى نرى صغر العصافير بالمقارنة إلى سعة انتشار الشمس. الشمس أيضاً تعطي بعداً عالياً للصورة بينما تعطي جملة: "ينفخ نايهْ" بعداً امتدادياً أفقياً.
اعتبر الشابي، الحياةَ مسرحيةً (كانت تسمى وقتها رواية) بتأثير غير مباشر من مسرحية مكبث، وجعل خاتمتها الموت، ولا عجب. لكن مع ذلك، ما ختام الرواية بعد الموت؟
الشاعر يسأل الرياح عن جواب، على الرغم من أنها غير مستقرة، وهي غيرُها في كلّ لحظة. تزداد الحيرةُ أكثرَ لأنّ الرياح بالجمع وكأنّها مشتتة وهي بالإضافة إلى ذلك، ممعنة في السير ولا يمكن لها أن تتوقف. تحيله بدورها إلى شيء أكثر غموضاً ألا وهو: "ضمير الوجود". الغموض الآخر يتولّد من: "كيف البداية"، أيْ لا بدّ لرواية القصيدة أن يهتديَ أوّلاً إلى البداية، قبل أن ينشغل بالنهاية.
(المقطع الذي تأثر به الشابي هو ما قاله مكبث في المشهد الخامس-الفصل الخامس
وهو، في نظر بعض النقاد، من أفضل ما كُتِبَ من شعر باللغة الإنكليزية):

"يزحف غدٌ وغدٌ وغد
بهذه الخطى البطيئة من يوم إلى يوم
إلى آخر لحظة مكتوبة للحياة
وكلُ أيّامنا الماضية أنارتْ للحمقى
الطريقَ إلى الموت المعفّر.
انطفئي، إنطفئي، أيّتها الشمعة× القصيرة
الأجل
ما الحياة الاّ ظلٌ سائر×× ممثّل يثير الشفقة
يؤدّي ساعته على المسرح بتبجّح واهتياج
وبعدئذ لا يُسمع منه شيء
الحياة حكاية يرويها ممثل أخرق
مشحونة بالصخب والنزق ولا تعني شيّا"
(× سفر أيوب-١٨ "النور يظلم في خيمته وسراجه فوقه يظلم"
××سفر أيوب-٨ "لأننا نحن من أمس ولا نعلم لأنّ أيّامنا على الأرض ظلّ")

هذا هو اللغز الأكبر بالضبط وهو الطامّة لا ريب. من أين؟ إلى أين؟ هل نحن نشبه الأبطال الشيكسبيريين. مجرد دُمى؟ ما الأرواح التي تسيّرنا؟ ما الأرواح التي تسكننا؟ مع ذلك سنبقى نسير شئنا ذلك أم أبينا. لا بدّ لفصول الدراما من الاستمرار.كم هي غريبة دراماتنا يا تُرى.حتى لأمواتنا أدوار في هذه المسرحية. مدفونون ويترصّدوننا. كأننا أشجار لا بدّ لها من جذور. هل أمواتنا جذورنا؟ لمَ لا؟ ونحن كالأسلاك ننقل الشحنات الكهربائية ولا نولّدها.
لا نعرف إن كانت المومياءات المصرية في حالة انتشاء منخطف الأنفاس، أمْ أنّها تحلم بالبعث من جديد. مهما يكنْ من أمر؛ لقد مضى على أحلامها وقت طويل. مضى على نومها وقت طويل جداً. مع ذلك... أشْ؟ إشْ؟ إشْ.. لماذا العجلة في إيقاظها؟ دعْها تعيش أوهامها.
لندن-

١-The Buddha and his teachings، P ٢٢٢.
٢-Ibid.، P ٢٣٣.
٣-Hugh Kenner،Ulysses، P.١١٩

في المثلين أعلاه لا يشكّل الموت نهايةً حتميّةً. بل امتداداً بصورة ما. تحوّل وصيرورة إن شئتَ. هل هذا حقّاً ما نعتقده بأنّ الموت امتداد طبيعيّ للحياة، أمْ أننا، جرّاء خوفنا من مواجهة الرأي الديني المخيف القائل: "من التراب وإلى التراب" نتشبّث بأيّة صيغة من البعث Resurrection ، أو تناسخ الأرواح Transmigration of souls، أو الولادة الجديدة Rebirth؟ مثلُ هذه المعتقدات(أو ربّما الأفضل تسميتها wishful thinking) نافعةٌ للاطمئنان على شعور بالاّ عدم الكلّي أو الانمساح التام من الوُجود. شعور بهدف ما، من وراء وجودنا. وإلاّ فقد تُفسّر الحياة على أنّها عبثيّة وخالية من أيّ معنىً محتمل أو ممكن.
تدلّنا التدوينات على أنّ مصطلحات كالبعث وتناسخ الأرواح وما إليهما، "كانت مقبولة لدى فلاسفة مثل أفلاطون وفيثاغورس،وشعراء مثل شيللي وتنيسون و وردزورث، وآمن بها كثيرون في الشرق كما في الغرب).(١)
ما من أحد يعرف على وجه الدقة، كيف؟ أو متى؟ أو أين ظهرت هذه الأفكار؟ إلاّ أنّ السومريين جنوبيّ العراق يخبروننا بأنّ الأعمال الشريرة التي تصيب المدن إنما هي أعمالُ ثأر يقوم بها الأموات إذا قصّر ذووهم من الأحياء عن تقديم النذور اللازمة لهم بانتظام. بمعنىً آخر، الأموات السومريون ليسوا أمواتاً بالكامل. إذ بإمكانهم أن يخرجوا من قبورهم متى ما شعروا بأنّهم مُهْمَلون، فيعيثون فساداً بممتلكات أهليهم.
المفهوم من تأريخ السومريين أنّ مآسي الجنس البشري نجمت حينما قامت السماء باستعباد الأرض بعد انفصالهما عن بعض. أصبحت الأرض عندئذ ميداناً لحروب الآلهة وأنصافها المتشاكسة المتنافسة.
الشيء بالشيء يُذكر، يتفق نقاد المسرح على أنّ أبطال شيكسبير لا يعكسون ولا يمثّلون أنفسَهم. إنّهم ليسوا هم. مجرّد أوعية لقُوى خفيّة. دُميً لا أقلّ. لا أكثر. أو مجرّد وسائط لنقل الأفكار، كالأسلاك تنقل الشحنات الكهربائية ولا تُولّدها.
بالإضافة إلى ذلك، تتخذ الأشباح في مسرحيات شيكسبير، صيغاً فعّالة تغيّر مجرى الأحداث، وهي على نوعين: موضوعي وذاتي. النوع الأوّل يراه الجميع. أمّا النوع الثاني فلا يراه إلاّ شخص واحد. مثلاً؛ شبح والد هاملت يراه النظّارة. بينما هو في مخدع الملكة لا يراه إلا هاملت. "الملكة لم ترَهُ أبداً". لذا "فالشبح الأول حقيقي لأنه عام، بينما الثاني متخيّل لأنّه خاص"(٢)
من المحتمل أنّ المفكرين الإغريق كانوا من الأوائل الذين سنّوا العلاقة بين الإنسان كجرْم صغير وبين الكون كعالم كبير. (ابن عربيّ على وجه الخصوص تأثّر بهذا التصوّر). الإنسان- حسب معتقداتهم- يؤثر في الكون، إلا أنّ الكون لا يؤثر في الإنسان. النجم الذي يولد تحته الإنسان هو الوحيد القادر على التلاعب بمصير الإنسان. لنا إذنْ أن نتصوّر

خارج العاصمة

ساحر الطاطران

محمد خضير

ما تبقّى في الكنانة منزع، أشهدكم على قلقي وتوتري حيال الجسد الذي يصارع المرض، والعقل الذي يخلع صاحبه من ربقته، أخبركم عن أخطر القصاصين وأعشقهم للمغامرة والسفر. ولن أقول ما يُعد رجماً بالغيب، وفوق ما يُظن مألوفاً عند أصدقائه وخصومه. فقد كفى هذا القاص نفسه بنفسه وكتب عن حياته وفنه شهادات معاناة طفولة شقية، وحرر رسائل حب جامحة، ودبج مقالات شاكية وأخرى ساخطة، وأبدع زيادة على ذلك تلالاً من الروايات والقصص التي أسكرت روحه وأنزفت دماغه وشقت جسده نصفين.
ظل طموحه تسديد ديون حياة متراكمة للماضي، وكانت تتعاظم كلما ابتعد عن زقاق الطاطران البغدادي وتشرد في مدن الحب المغسولة بالمطر. خشي الأخطاء وشعر أن حياته خطأ تكرر مراراً، إلا أنها لم تكن أكثر من ثلاثة: الطفولة الشقية، النساء، السفر. اعترف بها سراً في وحدته، وتحدى بها الآخرين علناً، ثم حاول تبييضها وتعويم أصولها في قصصه، فلم يفلح إلا في توكيد جزئياتها والتمسك بضلالاتها، فهي محصول عالمه، لا غنى لنص عنها ولا عوض يشبهها.
كان هذا الطاطراني المتشرد أكبر من كفوء، محظوظ، ذكي، أجاد أكثر من مهنة وتلبس عدة أدوار: دون جوان بغدادي، مقامر دستويفسكي، صانع كتب محترف، إلا أن المهنة الوحيدة التي تطوع بحمل أوزارها كانت مهنة نقل رسائل الحب إلى نساء ملائكيات وأرضيات، وانتزاع اعترافهن بقدرته على تجسيدهن في مخيلته التشردية. إن الحب هو المهنة المستحيلة التي أدخلها القاص الطاطراني إلى أصناف القصة العراقية، والسحر المباح الذي امتلك بفضله إعجاب قرائه. أخذت تطير من عباءة ساحر الطاطران مئات الحمامات الأليفات، جابت سماوات العالم ثم عادت إلى سماء (الشمس العراقية) طائعة هادلة.
إنه ساحر حقاً، ضمّ إلى ردائه مئات الشخصيات الضالة في أروقة الواقع الحي، في حين لا يميز قارئه سوى شخصية تتكرر في كل قصة، تظهر على مقاسه وتتكلم بلغته وتعبر عن رغباته النرجسية، فكأنه يقرأ .هذا القارئ.قصة واحدة في مئة قصة، ومئة قصة في قصة واحدة. غير أن هذا هو عين السحر، عندما تولد القراءة الخصيمة، من الجسد البارد، أزواجاً فتاكة وأخيلة مهتاجة. لقد حسبه القارئ الخصيم كاتباً شيزوفرينياً يخلط سعادته بشقاء شخصياته، ومتنكراً كوزموبوليتياً يمزج الحقائق البشعة لزقاقه العراقي بأمكنة الحب المباح التي طرقها أو ساح فيها. وكان هو طرفاً في هذا الخصام، لا يتعب من مراقبته، والسخرية من أصحابه. فإذا كان قد خاصم أحداً، فلأنه كان يرى الخصومة نظير الصداقة: ارتفاعاً على مسببات الخنوع والتبعية، وازدراءً لعلاقة الجسد العابرة.
لا أعرف قصاصاً مشدوداً إلى ضميره المعذب مثل عبد الستار ناصر، صارع شوائب السياسة ببوهيمية صريحة، وقايض سلطة القمع والإذلال بأبيقورية صادقة، ورهن حياته سنوات طويلة تحت طائلة الخوف والهرب. أستطيع أن أقدم موجزاً بليغاً لصورة الفنان الطاطراني مركبة من شخصيته طفلاً وابناً لأب مقامر وزير نساء، وشاباً مغامراً في شخصية (محمود)، ورجلاً مطارداً في شخصية (شريف نادر)، ومجنوناً في شخصية نزيل (الشماعية)، وكاتباً مسافراً في شخصية (سيرينو ناصرتو)، وفي كل شخصية من هؤلاء مزيج مركب من (بطل خائف)، اعترف بوجوده لشربل داغر: ((أنا مزيج غريب من بطل خائف.. كنت فوق الخوف بفراسخ لا ترى، وكنت في الوقت نفسه تحت هذا الخوف بفراسخ لا يعرفها غيري، كنت أخاف من هذا الخوف)).
جعله الخوف بطلاً غير منظور في الحياة العامة، وبطلاً جباراً في القصص؛ أخلاقياً فوق الواقع بفراسخ، وشهوانياً متمرداً تحت الواقع بفراسخ؛ مزيجاً من وعي مبكر بالظلم الاجتماعي والوأد الجسدي، ونضج أدبي مدمر. وما برح يشكل خوفه ويدحره ويفتح سبلاً أمام ماضيه، فإذا الخصم المتربص يطرحه الفراش، ويقرع ناقوس نهاية الصراع.
إن الوعي بسلطة القهر الذي شكل عالم قصاصنا في وقت مبكر من حياته، ووعي الغربة الذي منحه أشكالاً تشردية، والصراع الداخلي الذي حرر مزيجه الإنساني والإبداعي من سيطرة الخوف، سترتقي كلها بالجسد البارد فراسخ فوق حقيقة الصدمة الدماغية المفاجئة.
لقد اتسع (بيت القصة) لتناقضات عالم مأهول بالناس وخصوماتهم. هُدم بيت المحلة القديم، وامتد زقاقه إلى نهايات الخيال الشقي. حُررت النصوص المختومة بختم العبودية والخوف، ولن تعود إلى كتابها الأول. انطلق السهم مع كلمات عبد الستار ناصر الأخيرة: وداعاً لبيت الماضي، وداعاً للخوف، مرحى للجسد الجياش بالحرية.

إعلان "نوبل للآداب" الخميس.. والإسرائيلي أوز الأقرب

تُعلن الأكاديمية السويدية، التي تمنح جوائز نوبل، عن اسم الفائز بجائزة نوبل للآداب لعام ٢٠٠٩، في الثامن من أكتوبر/ تشرين الأول الجاري، حسبما أعلنت الأكاديمية على موقعها الإلكتروني.
ويتنافس عدد من الأدباء من منطقة الشرق الأوسط على الجائزة، في وقت يتوقع فيه مراقبون فوز الروائي الإسرائيلي عاموس أوز بالجائزة، التي تفوق قيمتها المعنوية بكثير قيمتها المادية التي تزيد على ١,٤ مليون دولار. وعادة يتم تسليم الجوائز في حفل يقام في العاشر من ديسمبر/ كانون الأول، الذي يصادف ذكرى رحيل مؤسس الجائزة العالم ألفريد نوبل عام ١٨٩٦. وكان أوز أحد أبرز المرشحين للفوز بالجائزة العام الماضي، إلى جانب الأمريكي فيليب روث، والكاتب الياباني هاروكي موراكامي، إلا أن الروائي الفرنسي جان ماري جوستاف لوكليزيو هو من ظفر بها. وحصل لوكليزيو على الجائزة عن مجموعة كتاباته "الإبداعية" في أدب "المغامرات"، و"الأطفال"، حيث يُعد أول فرنسي يفوز بالجائزة العالمية منذ عام ٢٠٠٠.
ومن الأسماء التي تردد أنها مرشحة لنيل الجائزة الروائية الجزائرية آسيا جبار، والهولندي سيس نوتبوم، والكندية مارغاريت أتوود، والتشيكي أرنوست لوستيغ، والمكسيكي كارلوس فوينتس، إضافة إلى الروائية الألمانية ذات الأصول الرومانية هيرتا مولر، والشاعر الكوري كو أون.

الروائي الإسرائيلي عاموس أوز

"ديرم"... وطن يسرقون حلمه

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع صدرت المجموعة القصصية الثانية للقاص حامد خنجر وهي بعنوان "ديرم" وتقع في ١٢٠ صفحة من القطع المتوسط وقد صمم غلافها الفنان نضال جمهور.
اختار الكاتب اسم احدى قصص المجموعة "ديرم" ليكون عنوانا لها، وتعني لحاء شجرة الجوز الذي تمضغه المرأة فيصبغ شفتيها بالاحمر الشهي ويدوم لفترة ما يجعل الزوج يفيض بالرغبة والعشق رغم كل شيء، ودائما كان يحيا اللحظة معها وكأنها لحظته الاخيرة وكأنه قد اصيب بالجنون وسط ضجيج الحرب وحين تسأله عما به كان يقول:
(قد تكون هذه الصور يوما ما هي عزاؤك الوحيد ما إن ألفظ أنفاسي خلف أحد السواتر).
في هذه القصة كما في المجموعة كلها يلعب الترميز والمحاكاة دورا رئيسا في البنية القصصية لدى حامد خنجر الذي يظل على امتداد المجموعة كلها مثقلا بالوطن، هذا الوطن الذي يسرقون حلمه ليظل وحيدا لا يقوى حتى على الصراخ،كما في قصة تشابه.
تتكون هذه المجموعة القصصية من خمس عشرة قصّة، ديرم،الملاذ، عيون ، لحن اللقاء، تشابه، الزرزور، الندبة، جندي الأرزاق، صوت النشيج، انقضاض، صراخ في علبة، سر الليل، زيارة، تلفاز، الصورة.
وكان قد صدر للقاص مجموعة قصصية تحت عنوان "شي لامع" عن دار الشؤون الثقافية عام ٢٠٠٠ ونشر العديد من النصوص الادبية في الصحف والمجلات المحلية والعربية.

شاكر لعيبي يترجم (مجازات البلاغة في الصورة الإشهارية)

صدرت عن دار الدوسري للثقافة والإعلام في البحرين ترجمة الشاعر العراقي شاكر لعيبي لكتاب الفرنسي جاك دوران (مجازات البلاغة في الصورة الإشهارية).
يذكر المترجم في المقدمة التمهيدية التي كتبها للعمل أن "دراسة جاك دوران ما زالت تحتفظ بقيمتها بعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على صدورها للمرة الأولى في العدد ١٥من مجلة "تواصل" الفرنسية التي كان يكتب بها أيضا رولان بارت. وهي دراسة لم يستطع الباحثون في شؤون الإعلانات المصوّرة والإشهار نسيانها رغم مرور هذا الوقت الطويل على كتابتها، حتى أن جل الدراسات التي تطرقت للعلاقة بين (البلاغة) و(الصورة) قد توقفت أمامها. وقد ترجمتْ حديثاً للغتين الإيطالية والإسبانية بين لغات أخرى. صحيح أن البحوث الحديثة التي تنحني على الإشكاليات نفسها قد تعمّقتْ، منهجياً واصطلاحياً، وأثريتْ بالمزيد من البحث النقدي السيميائي، غير أنّ من الصحيح كذلك أن دراسة جاك دوران قد أقامتْ بناءً متماسكاً فوق الحجر الأساس الذي كان بارت قد وضعه لهذه العلاقة المرهفة بين علوم البلاغة المعروفة في الأدب والعالم الأيقوني: عالم الصورة. الأمثلة الإعلانية والإشهارية التي يقدّمها دوران مستلة من منجزات نهاية سنوات الستينيات، وقد تبدو للبعض وكأنّ الزمن قد تجاوزها اليوم، غير أن تمعُّنا دقيقاً بمنجزات الصورة المعاصرة في الإشهار سيقول العكس: أن جلّ المجازات الأيقونية التي يتناولها المؤلف ما زالت قائمة بعنفوان وإنْ بتقنيات أكثر جدة لا غير.
ويضيف الشاعر العراقي أن "ترجمة دراسة دوران الحالية تثير مجموعة من الإشكاليات المتعلقة بترجمة المصطلح البلاغي الفرنسي وإيجاد بدائل عربية معقولة له. لا توجد البتة تطابقات تامة بين المجازات البلاغية الفرنسية ومثيلاتها العربية. كلاهما يمتازان بالغنى لكن بالمفرادة القادمة من طريقة اشتغالهما، وأيضا من نحويهما المختلفين. ثمة مصطلحات فرنسية من المستحيل، أو شبه المستحيل، إيجاد بدائل عربية دقيقة لها سوى بثمن مقترحات، بعضها جرئ قليلاً ولا مندوحة عنه. توطد العودة للقواميس العربية الشهيرة الإشكالية بدل حلها، فهي تقترح مرات عديدة المفردة نفسه لمصطلحات مختلفة، كما هو الحال مثلاً في ترجمتها للمفردتين (Tautologie و Pléonasme) كليهما بالحشو. ثمة مفردات من البلاغة الفرنسية لا توجد أبداً في القواميس العربية، كأن مؤلفي قواميسنا لم يجدوا مطابقا عربيا لها فأسقطوها نهائيا. ويقترح المترجم استعادتها. على المترجم أن يُلقي أمام قارئه بالمزيد من المقترحات في الوقت ذاته الذي يكتب المجاز الفرنسي بحروفه اللاتينية ويضع التعريف البلاغي الفرنسي له في الهامش، وهو ما فعلناه لمثل تلك الكلمات. هذا ما يمكن أن يفعله مترجم فرنسي يسعى، على سبيل الإيضاح، لترجمة مفردة اصطلاحية عربية مثل (الإقواء)، وهو اختلاف حركة الحرف الذي عليه روى القصيدة وهو من عيوب الشعر العربي كما نعرف. ما الذي بإمكانه أن يفعل في حالة عدم وجود الظاهرة في القافية الفرنسية. إنها الحيرة ذاتها التي نشير إليها بالضبط، ولعله سيقوم بما قمنا به".